



**You have downloaded a document from  
RE-BUS  
repository of the University of Silesia in Katowice**

**Title:** Poszukiwanie brzmienia w kontekście nietypowej obsady orkiestrowej na przykładzie I Koncertu organowego „Adalbertus” Henryka Jana Batora

**Author:** Joanna Nowicka

**Citation style:** Nowicka Joanna. (2013). Poszukiwanie brzmienia w kontekście nietypowej obsady orkiestrowej na przykładzie I Koncertu organowego „Adalbertus” Henryka Jana Batora W: J. Uchyla-Zroski (red.), “Wartości w muzyce : interpretacja w muzyce jako proces twórczy. T. 5.” (s. 197-211). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI  
W KATOWICACH



Biblioteka  
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki  
i Szkolnictwa Wyższego

Joanna Nowicka

Uniwersytet Śląski  
Katowice

## **Poszukiwanie brzmienia w kontekście nietypowej obsady orkiestrowej na przykładzie *I Koncertu organowego „Adalbertus”* Henryka Jana Batora**

Próba rozpoczyna się właściwie w momencie, w którym kompozytor stara się (próbując!) swoje wewnętrzne przeżycia wyrazić za pomocą nut.

H. von Karajan, cyt. za: F. E n d l e r: *Karajan*

Henryk Jan Botor jest polskim kompozytorem i organistą, mieszkającym i tworzącym w jego rodzinnym mieście Tychy. Urodzony w 1960 roku grać na fortepianie nauczył się początkowo na prywatnych lekcjach w domu; naukę muzyki kontynuował w szkole Muzycznej w Tychach, później w Bielsku-Białej. W Akademii Muzycznej w Krakowie ukończył Wydział Wychowania Muzycznego (1984 rok), Wydział Kompozycji i Organów (1989 rok). Obecnie jest organistą w kościele pw. św. Marii Magdaleny w Tychach, a także wykładowcą w Akademii Muzycznej w Krakowie. Jako organista koncertuje w Polsce i Europie; jego twórczość kompozytorska obejmuje wiele utworów o tematyce religijnej, pisze także utwory symfoniczne, kameralne, wokально-instrumentalne, na chór *a capella*, a także pieśni. Jego kompozycje cechuje zwarta, najczęściej jednoczęściowa forma.

H.J. Botor jest laureatem kilku konkursów kompozytorskich, a od 1997 roku członkiem Związku Kompozytorów Polskich. *I Koncert organowy „Adalbertus”* na organy, orkiestrę smyczkową, perkusję, dwie trąbki<sup>1</sup> Henryk Jan Botor

---

<sup>1</sup> Nazwa *I Koncert organowy* sugeruje, że tych koncertów napisał kompozytor więcej, natomiast w chwili obecnej jest to jedyny koncert organowy H.J. Batora. Ponieważ jednak w planach

napisał w 2002 roku na I Konkurs Kompozytorski, zorganizowany przy okazji Mikołowskich Dni Muzyki. Utwór ma postać swobodnej fantazji koncertującej, z błyskotliwymi fragmentami solistycznymi — zespół instrumentów towarzyszący organom wynika ze ścisłych założeń konkursu.

W zamyśle kompozytora więc miał to być utwór na organy, kwintet smyczkowy i trzy dowolne instrumenty. Kompozytor wybrał dwie trąbki i perkusję ze względu na bogactwo możliwości brzmieniowych. H.J. Botor mówił: *Pisanie na zamówienie pod konkretną obsadę jest dla mnie pewnym ograniczeniem, niezbyt dobrze się tak pisze. Czasem chciałbym coś w brzmieniu dodać więcej i wtedy muszę szukać środków, żeby uzyskać podobne brzmienie do tego, które chciałbym osiągnąć. Niestety nie zawsze mi się to udaje...*<sup>2</sup>

### **Skład instrumentalny koncertu**

Obsada instrumentalna koncertu *Adalbertus* przedstawia się następująco: orkiestra smyczkowa, dwie Trombi in B — Trąbki oraz perkusja w składzie: Timpani — Kotły, Campane — Dzwony, Campanelli — Dzwonki, Tam-Tam, Piatti — Talerze, Gran cassa — Wielki bęben, Tamburo — Werbel, Marimba i Triangolo — Trójkąt<sup>3</sup>.

Zdaniem H.J. Batora: *Optymalny skład orkiestry to duży kwintet: sześć pulpów I skrzypiec, pięć — skrzypiec II, cztery pulpity altówek, trzy pulpity wiolonczel i cztery kontrabasy. Trąbki są instrumentem bardzo dynamicznym, o nośnym dźwięku, podobnie perkusja, nie mówiąc już o instrumencie solowym — organach. Tak więc nie ma możliwości, żeby kwintet „przykrył” brzmieniem pozostałe instrumenty. Jeśli natomiast smyczków będzie za mało, może stać się odwrotnie i będzie to ze szkodą dla utworu. [...]*

Akustyka kościelna dodaje pogłosu i uszlachetnia trochę brzmienie instrumentów, niemniej jednak utwór oczywiście nadaje się równie dobrze do sal filharmonicznych. Mimo, iż partia orkiestry nie jest napisana w jakiś wyjątkowo trudny sposób, muzycy powinni być świetni — szczególnie w finale, gdzie występują niewygodne, dość wysoko napisane i niemelodyczne skoki interwałowe, wymagające od skrzypków wyjątkowej dbałości o intonację.

Orkiestra nie pełni jedynie funkcji akompaniatora, ale wraz z organami tworzy zgraną kolorystycznie dramaturgię koncertu. Rejestry organów zaznaczał kompozytor na bieżąco w trakcie pisania pozostałych głosów w partyturze, stąd partia solowa organów doskonale harmonizuje z orkiestrą.

### **Harmonika**

Utwór jest atonalny. Jedynie niewielkie fragmenty, w których kompozytor cytuje motyw z chorału gregoriańskiego, przebiegają w obrębie konkretnych to-

kompozytor ma napisanie innych koncertów na organy z orkiestrą, nadał koncertowi organowemu *Adalbertus* numer pierwszy.

<sup>2</sup> Wszystkie cytaty są fragmentami ustnych wypowiedzi kompozytora, które przekazywał mi w trakcie naszych spotkań w Krakowie i Tychach, w marcu i kwietniu 2011 roku.

<sup>3</sup> W dalszym opisie utworu będę stosowała polskie nazwy instrumentów.

nacji. H.J. Botor twierdzi: *Ja nie organizuję dźwięków, materiału dźwiękowego według jakichś wcześniejszych założeń. Owszem, może się pojawić coś na kształt „centrum”, muzyka może się we fragmentach obracać wokół pewnej tonacji, ale generalnie nie ma to dla mnie znaczenia. Pojawiające się akordy tonalne nie mają odnośnika funkcyjnego, tzn. nie mają funkcji harmoniczych — toniki, subdominanty czy dominanty. Istnieją dla samych siebie. Może jedynie w muzycznych cytatach, na przykład fragmentach z chorału gregoriańskiego, pojawia się myślenie tonalne. To są odcinki, które kontrastują z całym materiałem koncertu.*

Harmonika w utworze, jakkolwiek ważna dla całości dzieła, nie odgrywa roli dominującej czy formotwórczej. Jest traktowana przez kompozytora na równi z innymi elementami muzyki, takimi jak melodyka czy rytmika. Kompozytor nie używa agresywnego języka wypowiedzi muzycznych — przeważa harmonika o łagodnym wydźwięku. Język muzyczny używany przez H.J. Batora w koncercie, tak zresztą jak i wykonawca koncertu jego twórczości, opiera się wszelkim próbom zakwalifikowania do konkretnego nurtu muzyki współczesnej<sup>4</sup>.

### **Budowa utworu**

Utwór jest jednoczęściowy, niemniej jednak można zauważyć wyraźnie zróżnicowane części wewnętrzne:

1. Wstęp — pierwsze 21 taktów,
2. Pierwszy temat — litera „A” do 13 taktu w „B”,
3. Drugi temat — od 14 taktu w literze „B” do 4 taktu w „D”,
4. Przetworzenie — od 9 taktu w literze „C” (<sup>3</sup>/<sub>4</sub>) do 1 taktu przed „E”,
5. Część *Wojciecha* — od litery „E” do powrotu tematu pierwszego (drugiego taktu litery „K”),
6. Finał — Chorał — 18 takt w literze „K”.

### **Możliwości poszukiwań różnorodnych brzmień w kontekście nietypowej obsady instrumentalnej**

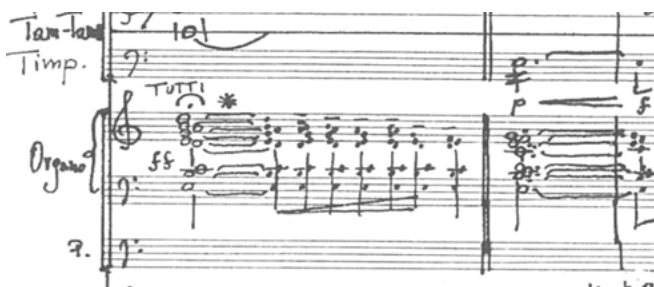
Specyficzna obsada instrumentalna koncertu stwarza szeroki wachlarz możliwości interpretacyjnych. Charakterystyczne brzmienie tak dobranych instrumentów składa się na ciekawy materiał muzyczny. Zarówno partie trąbek, jak i perkusja traktowane są w tym utworze solistycznie, toteż wymagają od muzyków szczególnego zaangażowania.

### **Wstęp**

Utwór rozpoczynają organy potężnym akordem wzmocnionym uderzeniem w tam-tam<sup>5</sup> (2 pierwsze takty):

<sup>4</sup> T. Zieliński: *Style, kierunki i twórcy muzyki XX wieku*. Warszawa 1980.

<sup>5</sup> Cytowane fragmenty muzyczne pochodzą z koncertu organowego *Adalbertus* H.J. Batora, utworu skomponowanego w 2002 roku w Tychach. Wszystkie przykłady muzyczne są kopiami z oryginału (rękopisu) partytury i zostały mi udostępnione do niniejszej publikacji.



przechodzącym w „szmer” kotła. Tremolo na kotle powinno być grane miękkimi pałkami, by zabrzmiało głębokim dźwiękiem, rosnącym na *crescendo* i zakończonym nieostrym dźwiękiem ósemki w *forte*.

W takcie 3 wstępu wchodzi kwintet, jakby „z niczego”, od *piano* końcem smyczka, do góry,



Również w 3 takcie wstępu dzwony *in tempo*, nie spiesząc, by nie zlały się w jeden dźwięk, nakładają się stojący akord w kwintecie szesnastkową triolą:



Duże *crescendo* w kwintecie zakończone zerwaniem w *forte* kończy pierwszą frazę. Taki schemat powtarza się we wstępie jeszcze dwukrotnie z niewielkimi zmianami harmonicznymi i progresją melodii. *Cantabile* trąbek, kończące wstęp, można uzyskać, używając cieplejszego, plastikowego tłumika.

## I Temat

Temat I wprowadzają wiolonczele (4 pierwsze takty w literze „A”):



Szerokie *cantabile* można by pomimo zapisu *mezzoforte* grać jednak *mezzopiano*, zabrzmiałoby dzięki temu łagodniej. Uważać przy tym należy na frazowanie: g na końcu łuku w takcie pierwszym tematu wiolonczel grały lekko oddzielone, ale na jednym smyczku, następne dwie ósemki, już smyczkiem do góry.

W tle tematu I, długie dźwięki — *piano* — pozostałych smyczków  $\frac{5}{4}$  (2 takt w „A”):



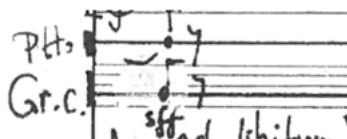
Wyrównanie brzmienia przy zmianie nuty uzyskamy, nie doprowadzając smyczka do końca przed zmianą na półnutę.

Drugi człon tematu wiolonczel przejmują organy z dzwonekami (4 takt w „A”):



W zasadzie podobny efekt brzmienia kompozytor uzyskałby, gdyby ten fragment oprócz organów grały trzy dzwonki zamiast dwóch dzwoneków i trójkąta. Ten typ instrumentacji daje jednak ciekawszy efekt barwowy — trójkąt sprawia wrażenie jakby grał *unisono* z dzwonekami. Jeśli perkusista ma do wyboru kilka, różnej wielkości trójkątów, warto w tych taktach (4 do 7 w „A”) wypróbować każdy z nich. W tym miejscu ma on dodawać blasku, a nie siły brzmienia.

Należy zwrócić też baczną uwagę na zakończenia kulminacji w I i II skrzypcach oraz talerzu (16 takt w „A”):



W zapisie nie ma akcentów, ale pauza ósemkowa zaraz po ostatniej ósemce sugeruje zdecydowany koniec brzmienia. Wcześniejsze *tremolo* na talerzu, zagrane miękkimi pałkami zabrzmia ładnie, ale po jego zakończeniu nie uzyska się idealnie efektu równej pauzy ze skrzypcami, nawet tłumiąc ostatni dźwięk. Uży-

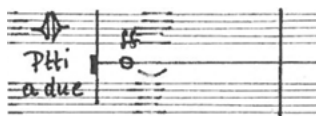
cie pałek twardszych sprawi, iż pauza będzie idealnie w „punkt”, ale już tremolo nie będzie tak dźwięczne. Wykonując koncert w kościele, musimy się liczyć ze specyficzną akustyką (pogłos); wtedy niemożliwe jest uzyskanie efektu idealnej ciszy *subito* po dźwięku, więc pierwszy wariant nie powinien być brany pod uwagę. W salach bez pogłosu można wypróbować ten fragment grany różnymi pałkami i wtedy decyzja o wyborze charakteru dźwięku należy do dyrygenta. W tym samym miejscu (16 takt w „A”) jest *sforzando gran cassa*, od perkusisty należy wymagać głębokiego, nośnego brzmienia, (choć oczywiście zależy to również od wielkości instrumentu, na mniejszym będzie to trudniej osiągalne.)

Czoło tematu chorału *Per merita sancti Adalberti* (litera „B”) wprowadzają skrzypce I:

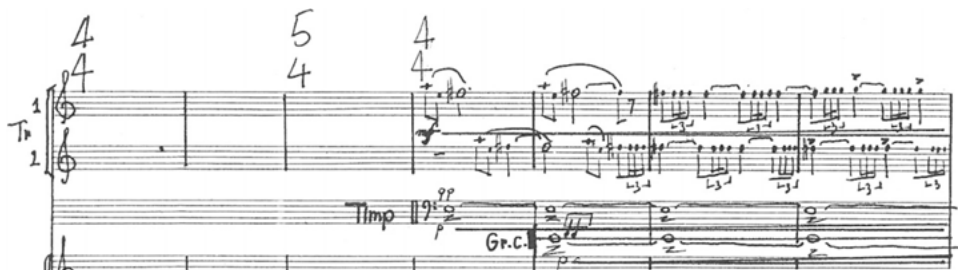


Sposób interpretacji tego fragmentu może być dwójaki. Albo temat w dialogu z akordami II skrzypiec, altówek, wiolonczel i kontrabasów, albo też melodia I skrzypiec z akompaniamentem pozostałych smyczków. Pierwszą możliwość sugeruje charakter wstępu organowego: mocny, marszowy, wręcz zdeterminowany, *meno mosso*,  $\text{♩} = 65'$ . Przy zachowaniu *piu legato* I skrzypiec gramy wszystko *fortissimo*. Długie nuty w II skrzypcach, altówce, wiolonczeli i kontrabasach, grane ostro, „szarpane”, spotęgują ekspresję. W drugim przypadku *piu legato* w sugerowanej (*forte*) dynamice przez kompozytora, na tle łagodnych akcentów *divisi* pozostałych smyczków, można traktować już tylko, jako podkreślenie zmian harmonii. Pierwsze rozwiązanie wydaje się bliższe stylowi zainicjowanemu przez organy i będzie swoistą kontynuacją jego charakteru.

Sposób uderzenia talerzy *a due* wpłynie na charakter dźwięku. Najczęściej w utworze wskazany wydaje się dźwięk soczysty, bez „trzaśnięcia”. Uzyskamy go, używając talerzy 18, lub 20-calowych, trzymając jeden talerz prawie poziomo, drugim zaś uderzając szerokim, kolistym ruchem (2 takt w „B”):



Trąbki mają dość niewygodne pierwsze wejście na „g<sup>2</sup>” (9 takt w „B”) — ich jasne brzmienie kontrastuje z ciemnym „pomrukiem” kotła i wielkiego bębna. Niewątpliwie zdecydowany i mocny dynamicznie kwintet podeprze pierwsze wejścia trąbek i uczyni je bardziej komfortowymi dla muzyków (9 takt w „B”):



## II Temat (*fugato*):

Czterotaktowy II temat wprowadzają wiolonczele i kontrabasy (14—18 takt w „B”):



Żeby muzyka zabrzmiała zgodnie z intencją kompozytora, całość tego fragmentu powinna być grana „na strunie” (bez unoszenia smyczka), ćwierćnuty nieprzedłużane, traktowane jak ósemki z pauzą ósemkową, nie za głośno. Dynamika *forte* może być tu trochę „na wyrost”. Bezpieczniejsze będzie *mezzoforte*, akcenty wyraziste, ale nie dosadne.

Wszystkie pochody ósemkowe, analogiczne do tych w altówkach (21 takt w „B”):



gramy bez crescendo, krótszą artykulacją, ostrzejszym *staccato*, ale nie „zjadliwie”.

Cały fragment fugata — Presto ♩ = 140, powinien być grany jedną dynamiką, wyrównanym dźwiękiem.

Werbel w tej części utworu traktowany jest przez kompozytora zarówno solistycznie (litera „C”):





Trąbki przetwarzają motywy punktowanego tematu fugi (takt przed „E” i pierwsze 4 takty litery „E”):

Po kulminacjach, zwłaszcza w związku z akustyką kościoła, rozpoczęcie każdej frazy *subito piano* w kwintecie może być nieczytelne. Można więc grać początki w dynamice *mezzopiano*, ewentualnie zrobić lekką cezurę przed pierwszą nutą. W takcie przed „I” można też dla lepszego efektu *subito piano* skrócić o jedną ósemkę długość brzmienia *frullato* w trąbkach (1 takt przed „I”):



Wydaje się ważne muzycznie, aby uwypuklić glissanda w wiolonczelach, gdyż są konsekwentnie powtarzane przez kompozytora, a na końcu frazy podkreślone jeszcze krótkim, ale istotnym kolorystycznie glissandem marimby. Aby otrzymać właściwą rozpiętość glissand, należy zadbać o ich skrupulatne opalcowanie. Po każdym glissandzie zaś należy zatrzymać szybko smyczek na strunie, żeby dźwięk nie zachodził na pauzy.

Mocny, wręcz dramatyczny charakter muzyki w tej części podkreślą ósemki w I i II skrzypcach wraz altówkami grane smyczkiem na dół w kontraście do stojących akordów organów. *Divisi* w wiolonczelach na pustych strunach C i G zabrzmi znów z lepszym rezonansiem wykonane jako dwudźwięk (10 takt litery „K”):



Jeśli nie miałyby to być ze szkodą dla intonacji, to można by spróbować zagrać dwudźwięki również w innych miejscach, które też są zaznaczone przez kompozytora jako *divisi* w kwintecie smyczkowym.

Litera „K” (*ad libitum*), to rozładowanie skumulowanego wcześniej napięcia.

W zależności, czy chcemy uzyskać perkusyjne brzmienie dźwięków I, II skrzypcach i altówkach, czy też brzmienie bardziej łagodne, gramy *spiccato* przy końcu smyczka — krótsze, ewentualnie *spiccato* środkiem smyczka, trochę dłuższe i bardziej miękko.

Kontrabasy i wiolonczele kończą *ad libitum* dźwiękiem w dynamice *forte*. Ostatnia ósemka zagrana zbyt ostro może zepsuć piękne piano w solo skrzypcowym. Należy zwrócić uwagę, żeby zakończenie było zagrane głębokim, lecz łagodnym dźwiękiem (litera „K”):

*ad libitum*

cd. *ad libitum* w literze „K”:

*cantabile tempo rubato*

W dalszym fragmencie istnieje niebezpieczeństwo słyszalnej zmiany pozycji w wiolonczelach na nucie „a” (5 takt litery „K”):

Analogiczny problem z tą samą nutą pojawia się dwa takty dalej (7 takt w literze „K”):

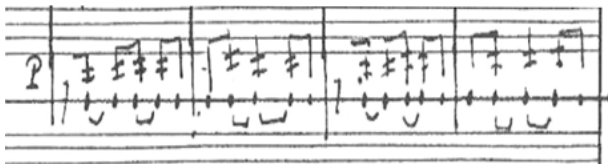


Oba te fragmenty wymagają od koncertmistrza szczególnie dobrego opalcowania. Cała fraza zapisana jest w dynamice *mezzoforte*, na tle *pianissima* wszystkich pozostałych instrumentów w orkiestrze (3 takt w literze „K” — *Largo*):

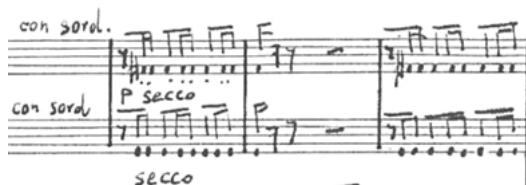


Traktowanie tej dynamiki zbyt dosłownie może spowodować brzydkie wybić się barwy wiolonczel. Bezpieczniej, dla jakości brzmienia i gry *cantabile* będzie wykonanie całości tematu w *mezzopiano*.

Nerwowość charakteru muzyki w tej części utworu potęguje werbel, utrzymany w jednej dynamice (9 takt w „F”):

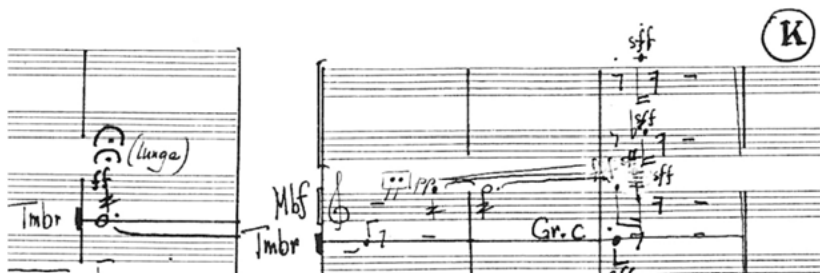


Werbel nakłada się na podwójne *staccato* trąbek (*secco!*), najlepiej, aby było tu wykonane z metalowym tłumikiem (trąbki, takt 10 w „F”):



Akcenty w werblu pojawiają się jedynie jako wzmocnienie trąbek. Cztery takty przed „K” werbel gra długie tremolo na fermacie (*lunga fortissimo*). Gdyby dyrygent miał do dyspozycji duży skład perkusji, znakomicie zabrzmiałoby

to *tremolo* na dwóch, czy — gdyby była tak możliwość — nawet trzech werblach *rolante*. Jeśli nie, to zwykle werble nisko nastrojone mogą stworzyć podobny efekt<sup>6</sup> (4 takty przed „K”):



Urwane tremolo werbla przejmują marimba — gra gęsto, bardzo twardymi pałkami, kończy ostro na „raz” razem z wielkim bębniem, który uderza możliwie najtwardszą pałką. Powinno zabrzmieć to wręcz brutalnie.

Trąbki w literze „J” mają bardzo niewdzięczną wykonawczą partię, wysoko, przy górnej granicy skali; skala trąbki sięga od „e” do „h”<sup>2,7</sup> (4 takt w „J”):



Intonacyjnie trudne miejsce — niewdzięczne do zagrania skoki w obu trąbkach, szczególnie że wykonywane w dynamice *forte*. Dodatkową trudność sprawia *unisono*, często trzymane na długich dźwiękach. Trzeba pamiętać jednak, że zdwojenie dźwięku tutaj zastosowane nie tyle służy wzmocnieniu dynamicznemu (byłby zapis *fortissimo*), co zmianie kolorystycznej.

W skrajnym przypadku niemożności uzyskania czystego brzmienia dyrygent może poprosić drugiego trębacza, aby jedynie delikatnie „wtapiał się” ze swoimi dźwiękami w brzmienie trąbki I. Cały finał utworu wymaga od trębaczy znakomitej kondycji i sporych umiejętności wykonawczych.

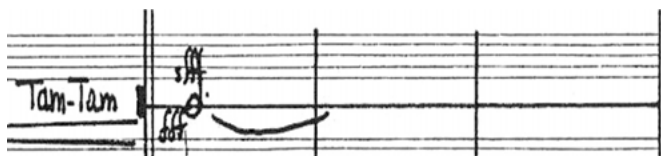
Ciekawym zabiegiem, który może wpłynąć na brzmienie *sforzato fortissimo* wielkiego bębna, może być zagranie przez perkusistę prawie niedosłyszalnych dwóch bardzo szybkich przednutek, zachodzących na wcześniejszy takt, kiedy kwintet ma *forte fortissimo*. Uzyska się wówczas efekt, jak gdyby dźwięk wielkiego bębna „wychodził” z brzmienia z kwintetu smyczkowego.

W dalszym fragmencie podobny problem wychodzenia dźwięku (tym razem tam-tamu) można osiągnąć, jeśli jeden perkusista zagra *glissando* na ostatniej

<sup>6</sup> W. Kotoński: *Leksykon współczesnej perkusji*. Kraków 1999.

<sup>7</sup> M. Drobner: *Instrumentoznawstwo i akustyka*. Kraków 1986.

szesnastce (w ostatnim takcie przed „J”) po wewnętrznej krawędzi instrumentu, a drugi uderzy dźwięk na „raz”. Wtedy *de facto glissando* nie będzie w ogóle słyszalne, a zniweluje się trzask uderzenia w tam-tam (przedtakt i wejście tam-tamu fff w literze „J”):



### Chorał

Finałowy chorał (14 taktów przed „L”) powoli kończy utwór.

Jeśli perkusista ma możliwość użycia krotale zamiast dzwonek, warto to wykorzystać, dzięki tej zamianie można uzyskać bardziej szlachetny dźwięk.

Monumentalne dzwony uprzedzone powinny być grą na dużych — dających szersze pasmo brzmienia — trójkątach.

W całym chorale trzeba szczególnie przypilnować intonacji I i II skrzypiec oraz altówek. Kontrapunkt w tych instrumentach utrzymany w charakterze barokowej uwertury francuskiej (rytm punktowany), może okazać się problemem, zwłaszcza przy tych wysokościach i niewygodnych skokach interwałowych (takty: 21 w literze „K” do 8 w „L”).

Opalcowanie powinno pozwolić na grę bez zmiany pozycji po trzydziestodwójce (3 pierwsze takty *Chorału* (14 taktów przed „L”):

Kompozytor sugeruje zmianę trąbek — najbardziej wskazane byłoby użycie trąbek C, choć kompozytor nie wyklucza też D i Es. Nie jest to partia napisana aż tak wysoko, ale gdyby dyrygent chciał uzyskać prawdziwie barokowe brzmienie, można by użyć nawet trąbki piccolo. Jest to znów trudny fragment wymagający kondycji i dużej siły zadęcia na dłuższym odcinku.

Koncert organowy *Adalbertus* nie stawia wyjątkowych wymagań wykonawcom, jednak sam kompozytor mawia o swoich utworach, że są pisane dla profesjonalistów. Poważne i wnikliwe **podejście dyrygenta i muzyków do pracy nad tą partyturą sprawi, że koncert odkryje przed nimi olbrzymie możliwości interpretacyjne, a precyzyjne wykonanie dzieła pozwoli odczuć niewątpliwą satysfakcję artystyczną.**

[illegible]

\* Od tego miejsca można użyć trybek D (do końca utw.)  
ze względu na jasniejszy barwę (względnie  
odpowiednio transponując).

Joanna Nowicka

**Looking for sounds  
in the context of an untypical orchestra staff  
on the basis of *The first organ concert "Adalbertus"* by Henryk Jan Botor**

S u m m a r y

The article includes suggestions concerning an interpretation of *The first organ concert "Adalbertus"* by Henryk Jan Botor, a modern Polish composer whose works oppose any attempts to qualify it as a given trend of modern music. Thanks to it, performers have more freedom of interpretation, but, at the same time, are forced to look for an individual key to understand this music. The possibilities of obtaining various sounds of the same fragment mainly derive from the orchestra staff untypical of the very playing. Preparation of the music material took place on the basis of the author's professional experience, her being a conductor, and consultations with a composer.

Key words: modern composer, Henryk Jan Botor, concert, *Adalbertus* work

Joanna Nowicka

**La recherche de la sonorité  
dans le contexte d'une orchestration atypique  
à l'exemple du 1<sup>er</sup> Concert d'orgue « Adalbertus » d'Henryk Jan Botor**

R é s u m é

Dans l'article l'auteur comprend des suggestions concernant l'interprétation du 1<sup>er</sup> Concert d'orgue « Adalbertus » d'Henryk Jan Botor, un compositeur polonais contemporain, dont la production musicale s'esquive à toute tentative de classification à un courant de musique concret. Grâce à cela, les exécuteurs ont une liberté d'interprétation plus grande, mais également ils sont forcés à chercher une clé individuelle pour comprendre cette musique. Les possibilités d'obtenir des sonorités différentes du même fragment résultent avant tout de l'orchestration atypique. L'analyse du matériel musical a eu lieu grâce à l'expérience professionnelle de l'auteur — chef d'orchestre et grâce aux consultations avec le compositeur.

Mots-clés : compositeur contemporain, Henryk Jan Botor, concert, oeuvre *Adalbertus*